«Quattro sono le storie. Una, la più antica, è quella di una forte città assediata e difesa da uomini coraggiosi. … Un'altra, che si ricollega alla prima, è quella di un ritorno. … La terza storia è quella di una ricerca. Possiamo vedere in essa una variante della forma precedente. Giasone e il Vello ; i trenta uccelli del persiano, che attraversano montagne e mari e vedono la faccia del loro Dio, il Simurg, che è ognuno di loro e tutti loro. Nel passato ogni impresa era fortunata. …Adesso, la ricerca è condannata all'insuccesso. Il capitano Achab trova la balena e la balena lo fa a pezzi ; gli eroi di James o di Kafka possono aspettarsi soltanto la sconfitta. … L'ultima storia è quella del sacrificio di un dio. … Quattro sono le storie. Per tutto il tempo che ci rimane continueremo a narrarle, trasformate»

(Jorge Luis Borges, *L'oro delle tigri*)

«Alla domanda : – "Che cosa è la fantascienza ?" – si potrebbe rispondere celiando (ma non sarebbe una celia sciocca): che la fantascienza è ciò che tutti sanno che cosa sia»

(Benedetto Croce, *Breviario di estetica*[1])

[1] Dubito molto assai che Benedetto Croce avesse delle idee così precise su cosa fosse la fantascienza soprattutto ai tempi del *Breviario di Estetica* (1912) ma mi è sembrato divertente celiare a mia volta… e mi sono permesso di farlo nonostante il rispetto che nutro per il grande filosofo napoletano.

Ma esiste una fantascienza italiana?

In questo preludio (o meglio, in questi prolegomeni) si parlerà soprattutto di teoria letteraria e sociologica. I lettori sono avvisati. L' applicazione dei modelli ermeneutici qui proposti e analizzati ai testi più significativi della tradizione fantascientifica italiana è rimandata a una serie di articoli che seguiranno a breve. La scelta di una premessa metodologica (ma non priva di esemplicazioni e in vista di esse) è dovuta alla necessità di rispondere alla domanda cruciale con la quale questa trattazione si apre perplessa ma fiduciosa.
Questa domanda rimanda, di necessità, ad un'altra domanda altrettanto fondamentale – e cioè che cosa sia veramente la fantascienza[2].
Vittorio Curtoni, in un suo libro del 1977 che rimane a tutt'oggi il più autorevole tentativo di storia della fantascienza in Italia[3], se la cava con una definizione di una certa secchezza:

«La *science-fiction* come fenomeno letterario di massa nasce il 5 aprile del 1926, con la pubblicazione in America del primo numero di "Amazing Stories" (*Storie sorprendenti*), rivista che esiste tuttora. Il suo fondatore, Hugo Gernsback, era un elettrotecnico d'origine lussemburghese, già autore d'ingenui romanzi di tipo avveniristico. Nell'editoriale di quel primo numero egli annunciava di voler pubblicare: "… Quel tipo di storie scritte da Jules Verne, H. G. Wells ed Edgar Allan Poe – un affascinante romanzo fantastico, in cui si mescolino fatti scientifici e visioni profetiche… ". Largo spazio doveva essere concesso anche agli autori esordienti, in modo da dare vita ad una vera e propria scuola. Oggi Gernsback è considerato il padre fondatore della fantascienza, e non per nulla il massimo premio specializzato, assegnato annualmente dagli appassionati americani alle migliori opere del campo, si chiama "premio Hugo". Se, come nota Pagetti, il richiamo ai "fatti scientifici" e alle "visioni profetiche" ha pesantemente influito sui destini della *science-fiction*, portandola sovente a soffocarsi nelle pastoie d'uno scientismo ingenuo dal punto di vista sociale e disperatamente teso ad una coerenza interna perseguita a tutti i costi, è anche vero che in un ambito del genere la fantascienza poteva trovare il materiale più adatto per fare presa sul pubblico»[4].

---

[2] Esiste un libro (al quale bisognerà più avanti fare comunque riferimento per forza) dal titolo *Che cosa è la fantascienza* (Roma, Ubaldini-Astrolabio, 1970) ad opera dell'allora critico cinematografico Franco Ferrini. Egli, già autore di una non memorabile monografia su John Ford per La Nuova Italia, sarà poi sceneggiatore per Sergio Leone in *C'era una volta in America* e per Dario Argento e infine regista in proprio (anche se con esiti assai modesti). La collana maggiore in cui il suo libro sulla fantascienza è stato pubblicato conteneva al suo interno una serie di volumetti (spesso affidati a autori di notevole livello culturale) di una non ingente quantità di pagine e dal curioso titolo di *Che cosa ha veramente detto…*.

[3] Potrebbe sembrare strano parlarne oggi come se il libro fosse uscito l'altro giorno e non fosse in realtà divenuto nel tempo una specie di "piccolo classico" (magari solo per addetti ai lavori – ma tant'è…). Il fatto è però che il libro di Curtoni sulla fantascienza italiana, nonostante alcuni validi tentativi di integrazione successivi (anche se solo parziali), è rimasto l'unico e il solo e, quindi, ad esso bisognerà comunque fare riferimento come ad un *hapax legoumenon* (come scrivevano gli eruditi di Bisanzio dei codici dei classici greci e latini sopravvissuti al grande rogo della già formidabile Biblioteca di Alessandria che gli erano rimasti a disposizione).
[4] Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana*, Milano, Nord, 1977, p. 9.
In questa sua analisi preparatoria al discorso teorico che seguirà, Curtoni cita ben due volte un libro importante (e pionieristico) di Carlo Pagetti, *Il senso del futuro*, Roma, Editzioni di Storia e Letteratura, 1970, pp. 131-132. Inoltre spiega come il termine *fantascienza* (quale calco quasi letterale da quello usato da Gernsback) sia stato introdotto da Giorgio Monicelli in qualità di primo curatore della rivista "Urania" per Mondadori.

Quello che Curtoni scrive è certamente vero ma rischia di far coincidere il termine con l'oggetto.
La domanda che vorrei pormi nel corso di questo saggio è, infatti, proprio questa: la fantascienza è (o è stata) solo quella della narrativa contenuta nelle riviste ad ampia tiratura popolare o nelle collane di libri altrettanto popolari ad esse collegate o c'era stata anche prima magari con nomi diversi da quello genialmente coniato da Hugo Gernsback ?
Gli stessi nomi di grandi scrittori di "narrativa d'anticipazione" fatti dal fondatore di *Amazing Stories* nel suo editoriale di fondazione della rivista (Edgar Allan Poe, Jules Verne, Herbert George Wells – e solo per citare i più citati da tutti) fanno propendere per il sì a questa domanda.
Ma – è qui il percorso si fa più scabroso – la "narrativa d'anticipazione" che non poteva essere *già* la fantascienza delle riviste popolari e dei *paperback* d'autore è esistita anche in Italia ?
La mia opinione è che essa fosse presente, non sempre ad altissimo livello, non sempre in modo eclatante stilisticamente e narrativamente, nella letteratura italiana ben prima che il termine fantascienza venisse a tradurre la gernsbackiana parola intesa a indicare la *science-fiction*.
Per poterlo dimostrare con esempi non peregrini, però, bisognerà tornare alla domanda da cui si è partiti e ritornare a interrogarsi sul termine che tradizionalmente designa il genere cui si fa riferimento con esso.
Che cos'è la fantascienza, dunque? Ambigua utopia o utopia realizzata? Scrittura di pura evasione escapista o critica politica tra le più serrate e micidiali? Arma di lotta progressista o strumento di narcosi collettiva? Morte o trasfigurazione della letteratura come forma di conoscenza?
In un bel libro scritto a sei mani di qualche anno fa (Vittorio Catani – Eugenio Ragone – Antonio Scacco, *Il gioco dei mondi. Le idee alternative della fantascienza*, Bari, Dedalo,1985), l'autore della *Postfazione* (individuabile in Ragone) scriveva:

«Ci sono parecchi modi di porsi dinanzi alla fantascienza : dalla variopinta babele di immagini che ne scaturisce, ciascuno può prendere ciò che gli è più congeniale o è più funzionale al proprio discorso critico, e assumerlo come caratteristica fondamentale di questo genere letterario. C'è ad esempio chi preferisce evidenziarne le valenze politiche, inquadrando tutto il *corpus* fantascientifico entro schemi ideologici ben precisi; chi, d'altro canto, colpito dagli aspetti onirici di questa letteratura, tende a darne un'interpretazione psicanalitica ; altri invece, fermandosi a una lettura più superficiale, si limitano a considerarne le caratteristiche di letteratura avventurosa ; e così via… Secondo noi, ciascuno di questi atteggiamenti finisce inevitabilmente con l'essere riduttivo. D'altro canto è metodologicamente funzionale e psicologicamente giustificabile la scelta di una direttiva ben precisa nell'affrontare l'argomento. Ciò resta valido anche quando, come nel nostro caso, si voglia dare alla materia un taglio espositivo più che critico. Noi abbiamo optato per un punto di vista che privilegiasse, della fantascienza, la caratteristica di letteratura di idee. Non abbiamo mai perso di vista, tuttavia, il fatto che la fantascienza non si può chiudere negli stretti confini di un pamphlet o di una seduta psicanalitica o di un western spaziale; e, tutto sommato, nemmeno in quelli di una luccicante vetrina di idee, sia pure significative e affascinanti. D'altronde, volendo aiutare il lettore a mettere in relazione le situazioni descritte con qualcosa di concreto (la sua esperienza quotidiana), abbiamo scelto di guardare alla fantascienza come ad uno *specchio della nostra realtà*; uno specchio ovviamente deformante, ma che, proprio grazie a questa sua caratteristica, riesce egregiamente a far risaltare certi aspetti della nostra esistenza, individuale e collettiva, con un uso opportuno del grottesco, dell'iperbole, della metafora. Questo modo di presentare l'argomento ci è sembrato inoltre uno dei più efficaci per contrapporsi ai travisamenti, spesso rozzi e puerili, attraverso i quali viene frequentemente contrabbandata una falsa immagine della fantascienza, specialmente in campo televisivo e cinematografico»[5].

Posizione quest'ultima largamente condivisibile purché, però, alla presentazione di idee (e di trovate adeguate come accadeva all'epoca della ricerca forsennata del *wonder* da proporre ai lettori

---

[5] Vittorio Catani – Eugenio Ragone – Antonio Scacco, *Il gioco dei mondi. Le idee alternative della fantascienza* cit. , pp. 159-160.

affamati di situazioni narrative fino ad allora mai proposte o udite) corrisponda un livello formale adeguato e (possibilmente) originale come le proposte stesse.
Per cui la domanda su cosa la fantascienza possa essere risulta anche essere necessariamente e a sua volta estesa al come *debba* (o almeno *possa*) essere.

a) la proposta (morale) di Lino Aldani

Le possibili risposte alla domanda con cui si chiudeva il paragrafo precedente, a mio avviso, sono, in realtà, molteplici e sovente così differenti (e divergenti) le une dalle altre a tal punto che se vengono condotte alle loro estreme conseguenze teoriche possono far convergere la ricerca (e la definizione che le sottende) in una direzione o in un'altra tanto da cambiarne senso e significato.
In sostanza, la fantascienza che si legge (e che, naturalmente, si scrive) è, in realtà, la conseguenza diretta della fantascienza *che si pensa di leggere (e di scrivere).*
Lino Aldani, ad esempio, oltre ad essere uno dei maggiori scrittori italiani di letteratura d'anticipazione di sempre[6], ha esposto le proprie idee e la propria definizione statutaria di fantascienza in un libro[7] al quale, nonostante il molto tempo trascorso, non si può non fare riferimento[8].
Aldani ha una concezione fortemente ideologica della fantascienza e soprattutto la considera adatta a rientrare nella pratica dell'*engagement* filosofico-politco (uno dei suoi autori maggiori di riferimento, non a caso, è Jean-Paul Sartre).
Per Aldani, la fantascienza è, di conseguenza, una specie di visione del mondo esteriore che si riflette sulla dimensione interiore dei soggetti che vi vivono dentro:

«Rappresentazione fantastica dell'universo, nello spazio e nel tempo, operata secondo una consequenzialità di tipo logico-scientifico, capace d porre il lettore, attraverso l'eccezionalità o l'impossibilità della situazione, in un diverso rapporto con le cose»[9].

Definizione impeccabile se non fosse per il termine "impossibile" (non caro a Curtoni che lo ritiene riduttivo[10]) ma soprattutto definizione "elastica" capace di contenere non soltanto tutti gli intrecci e le affabulazioni possibili, ma anche tutte le soluzioni formali adeguate all'esposizione di quel contenuto. Non solo ma dalla definizione di Aldani risulta soprattutto *la necessità di una scrittura*

---

[6] Su Lino Aldani la riflessione critica non può essere certamente circoscritta allo spazio necessariamente ristretto di una nota a pie' di pagina. Sulla sua vasta e ancora feconda opera letteraria sarà indispensabile tornare in altra sede. In questa occasione non posso però mancare di citare i suoi testi maggiori che sono ormai vere e proprie pietre miliari della scrittura italiana in questa dimensione narrativa. Romanzi come *Quando le radici* (Piacenza, SFBC, 1977), *La croce di ghiaccio* (Bologna, Perseo Libri, 1989) o antologie di racconti come *Ontalgie* (Bologna, Perseo Libri, 2002) o *Aria di Roma andalusa* (Bologna, Perseo Libri, 2003) sono ben noti a tutti gli appassionati del genere.

[7] Lino Aldani, *La fantascienza*, Piacenza, La Tribuna, 1962.

[8] Allo stesso modo, non si può rinunciare del tutto ad attribuire ancora un po' di attenzione critica a un ben noto testo (sia pure ormai fortemente datato) come *Nuove mappe dell'inferno* (trad. it. Milano, Bompiani, 1962 e sgg.) di Kingsley Amis né alla sua definizione di fantascienza: "La fantascienza è quel genere di narrazione in prosa che tratta di situazioni che non potrebbero verificarsi nel mondo oggi conosciuto, ma che sono ipotizzate sulla base di innovazioni scientifiche e tecnologiche o pseudo-scientifiche e pseudo-tecnologiche di origine sia umana che extraterrestre" (p. 23). Curtoni trova questa definizione troppo descrittiva e, soprattutto, troppo "tecnologizzante". Non gli si può certo dare torto. In realtà, Kingsley Amis è assai più efficace quale autore di romanzi come *La Lega Antimorte* (Milano, Garzanti, 1977[2]) o *Il colonnelo Sun* (Milano, Garzanti, 1968) che come teorico rigoroso.

[9] Lino Aldani, *La fantascienza* cit. , p. 17.

[10] Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto. Vent'anni di fantascienza italiana* cit. , p. 24.

con un punto di vista capace di permettere al suo lettore di rovesciare o almeno di mutare il suo sguardo sul mondo, assumendo una posizione orientata verso il futuro e non più neutra nei confronti degli eventi che avvengono nel presente.
Inoltre Aldani è ben consapevole della necessità di tener conto dell'immaginario personale e collettivo nei confronti delle trasformazioni tecnologiche, sociali, politiche, economiche e culturali che attendono il "mondo che verrà" e della necessità di analizzarlo e descriverlo nei romanzi e nei racconti di anticipazione:

«Non possiamo non riconoscere con Jung [11] che il largo favore incontrato dalle opere di *science-fiction* starebbe a dimostrare, una volta di più, come nell'immagine dei mostri, delle intelligenze extraterrestri e delle cosmiche catastrofi, sia insito qualcosa di superindividuale, fornito di un'esistenza tutt'altro che effimera, e dotato di radici ben più profonde di quanto non siano i legami superficialmente visibili. In altri termini, la salutare proiezione di alcuni fondamentali archetipi, che gli aspetti razionali del mondo moderno rendono piuttosto difficoltosa, può avvenire con un certo agio attraverso le catalizzatrici funzioni della *science-fiction*. La frattura fra l'uomo e l'ambiente, la problematica della nostra situazione morale, l'aspettativa di un miglioramento della umana condizione, l'*insecuritas* caratteristica dell'uomo d'oggi, che incapace, a causa della tecnica sempre più invadente, d'un dialogo con qualcosa che sia a lui superiore ne resta tuttavia desideroso ; tutto ciò ha contribuito alla formazione di un mito, un *mito moderno* (per Jung la *science-fiction* fa parte di esso), che rivestendo forme tecniche ci evita la vergogna di una personificazione trascendente. Questo inconsapevole bisogno di trascendenza non va certo sottovalutato. La razza superiore che dall'alto dei cieli ci sorveglierebbe da secoli, pronta ad impedirci l'uso delle armi atomiche[12], rimane una personificazione, ingenua quanto si vuole ma efficacissima, dei provvidenziali attributi divini»[13].

---

[11] In realtà, quello che mi sembra più utile estrapolare dall'opera psicoanalitica junghiana riguardo le frontiere del futuro e le sue forme di manifestazione più eclatanti non sono tanto gli scritti (forse fin troppo riconosciuti come pionieristici) sui dischi volanti (il saggio *Sulle cose che si vedono nel cielo*, trad. it. Milano, Bompiani, 1960) quanto il precedente saggio sulla "sincronicità" del 1952 che così tanto ha influenzato la stesura di opere quali *La svastica sul sole* (1962) di Philip K. Dick. Nel saggio dedicato a questo singolare fenomeno verificato da Jung nei campi più disparati (dalla fisica, in particolare quella studiata da Wolfgang Pauli nelle sue opere classiche, alla chimica all'astrologia ai tarocchi e alla lettura acasuale dell' *I Ching*), lo psicoanalista svizzero scrive: "All'infuori del parallelismo psicofisico, che è ancora un fenomeno completamente oscuro, il fenomeno sincronistico non presenta un carattere di regolarità generale e facilmente dimostrabile. Si percepisce la disarmonia delle cose tanto quanto si è sorpresi dalla loro armonia occasionale. Al contrario dell'idea di un'armonia prestabilita, il fattore sincronistico presuppone soltanto l'esistenza di un principio necessario per l'attività conoscitiva del nostro intelletto, principio che si unirebbe come quarto elemento alla triade riconosciuta di spazio, tempo e causalità. E come questi sono necessari, sì, ma tutt'altro che assoluti – la maggior parte dei contenuti psichici sono aspaziali ; tempo e causalità sono relativi dal punto di vista psichico – così anche il fattore sincronistico si dimostra valido solo a certe condizioni. Ma a differenza della causalità, che domina per così dire illimitatamente l'immagine del mondo macrofisico e il cui dominio è scosso soltanto in certi ordini di grandezza inferiori, la sincronicità si dimostra un fenomeno che sembra connesso principalmente con fatti psichici, cioè con processi che si svolgono nell'inconscio. Fenomeni sincronistici si verificano con relativa regolarità e frequenza – in sede sperimentale – nei casi di procedure intuitive, "magiche", e qui sono soggettivamente convincenti, certo, ma è impossibile o difficilissimo dimostrarli obbiettivamente ed esprimerli in statistiche (questa, almeno, è la situazione attuale"" (*La sincronicità*, trad. it., Torino, Boringhieri, 1980[2], p. 107). Sul tema della "sincronicità di nessi acasuali" nell'opera di Philip K. Dick e nella fantascienza in generale, mi permetto di rimandare al mio "*Dreams Within Dreams*. Considerazioni sulla realtà illusoria della realtà in Philip K. Dick", in *Philip K. Dick. Il sogno dei simulacri*, a cura di G. Viviani e C. Pagetti, Milano, Nord, 1989, pp. 52-63.
[12] Potrebbe sembrare persino ovvio (ma forse non lo è) ricordare che il film cui Andani fa riferimento è *Ultimatum alla Terra* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) di Robert Wise, interpretato tra gli altri da Michael Rennie e Patricia Neal, in cui l'alieno Klaatu, proveniente da un pianeta esterno al Sistema Solare, cerca di convincere le grandi potenze politiche della Terra a non fare uso delle armi atomiche per risolvere i loro conflitti per evitare una catastrofe cosmica. Si tratta di uno dei maggiori film di fantascienza precedenti l'avvento delle supertecnologie alla *Star Wars*.

[13] Lino Aldani, *La fantascienza* cit. , p. 94.

Se c'è un'obiezione da fare a questa intelligente (e assai laica) utilizzazione degli strumenti della psicologia del profondo di matrice junghiana, è il fatto che per Jung quelle paure e quella *insecuritas* di cui Aldani giustamente ammette la presenza nell'uomo moderno non sono un dato che caratterizza soltanto l'uomo di oggi ma sono attive nell'Uomo come tale e possono essere rintracciate dovunque nella storia dell'Umanità. Si tratta – come si può vedere – , allora, di una caratterista archetipale e dunque praticamente "eterna" (sempre in termini umani, ovviamente) che non ha a che fare con la letteratura fantascientifica ma con tutto il pensiero umano più avveduto e precorritore delle sue forme più avanzate (tale aspetto "metafisico" e astorico del pensiero junghiano è addirittura maggiormente evidenziato proprio dal saggio sulla sincronicità di cui si parla in nota).
Un altro punto sul quale Aldani insiste a lungo (e con il quale Curtoni, invece, polemizza) è la natura ancora "ingenua" e che non parrebbe essere stata ancora coinvolta nelle trasformazioni epocali della scrittura letteraria avvenute all'inizio del Novecento con i grandi esperimenti formali presenti nelle opere di autori come Joyce, Kafka o Proust:

«La *science-fiction*, grazie alla sua struttura tutta particolare, sembra sfuggire, almeno per il momento, alla legge di uno sviluppo storico che condanna tutte le letterature al rinnovo delle convenzioni, poiché la rivoluzione da essa operata, anzi il capovolgimento, consiste in questo, che al contrario delle forme correnti di letteratura dove ci si sforza di esprimere temi nuovi con mezzi comuni, la *science-fiction* va alla ricerca di mezzi nuovi per esprimere comuni sentimenti. O meglio: la semplicità psicologica dei suoi personaggi diviene condizione quasi indispensabile per la comprensione dei moduli straordinari che l'autore propone. In altri termini, mentre il fatto banale obbliga a una psicologia straordinaria, l'avvenimento eccezionale esige, invece, una psicologia semplice, schematica, quasi sottintesa. […] Il risultato, notevolissimo, è che il mondo dei sentimenti elementari e dei tradizionali conforti, in altre parole l'ambito dei valori e delle norme in cui forse non si crede più, riacquistano subito una carica di freschezza e una nuova validità»[14].

A parte la ripresa (forse del tutto involontaria) della celebre proposta dello sfortunato André Chenier all'epoca della Rivoluzione francese ("*sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*) di utilizzare vecchie forme artistiche per veicolare dei contenuti del tutto nuovi, il punto è che lo stesso Aldani sembra aver contravvenuto ai suoi dettami di poetica in molti dei suoi racconti più ironici o critici della società moderna (su questo tema bisognerà tuttavia ritornare).
Il fatto è che proprio l'accettazione di un assunto del genere (l'"ingenuità" o apparente tale – almeno si spera) nell'ambito della fantascienza in generale rischia di compromettere la comprensione dell'impatto della tecnologia moderna sulla costruzione di storie che, sotto il profilo formale, conservano la natura della vecchia scrittura di tipo letterario-umanistico.
Sulla base delle affermazioni di Aldani in quel senso, infatti, sarebbe impossibile apprezzare la novità dello sforzo fatto da scrittori come Bacchelli nel suo *Rapporto segreto*[15] o come Bontempelli in alcuni dei suoi racconti o elzeviri[16] o come Bruno Corra nei suoi curiosi (e oggi totalmente dimenticati) romanzi di tipologia futurista[17] proprio per coniugare prospettiva formale di scrittura e

---

[14] Lino Aldani, *La fantascienza* cit. , pp. 106-107.

[15] Mi riferisco al romanzo di Riccardo Bacchelli, *Rapporto segreto dall'inglese di mille parole* , Milano, Mondadori, 1967 al quale dovrà essere inevitabilmente dedicata una breve sezione di questo saggio.

[16] Il riferimento è a scritti come "Epoche del mondo" (scritto nel 1925) dove Bontempelli esamina ed espone temi e problemi tipici della fantascienza (anche italiana) che seguirà. Il testo è nella raccolta *Stato di grazia*, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 121-125.

[17] Cfr. Bruno Corra, *Femmina bionda*, Milano, Sonzogno, 1921 e sgg. (si tratta, in realtà, di tutta la sezione del romanzo intitolata ad *Arrigo Hartz*, alle pp. 81-177 del volume).

coinvolgimento umano nelle nuove tecnologie sviluppate nel Novecento (anche su questo occorrerà ritornale).
Per concludere (ma solo per ora) con Aldani, ricorrendo sempre al prezioso apporto del libro di Curtoni, non sarà inutile citare una sua dichiarazione contenuta in un'intervista significativa:

«E' vero che per fantascienza si può intendere qualcosa che mette il lettore in una nuova posizione, a contatto con una *realtà diversa* e in *modo diverso* ; ma a questa stregua possiamo considerare *science-fiction* almeno il novanta per cento di tutti i libri che sono stati scritti. Ecco, direi che oggi il requisito fondamentale della fantascienza è la *situazione tecnologica*, che costringe l'uomo a vivere in una certa dimensione. Deve esserci sempre il rapporto uomo-tecnica, uomo-macchina, e lo studio delle reazioni che ne nascono […] Ovviamente anche gli altri motivi, quello religioso ad esempio, sono compresi nella mia definizione. Il problema sta nelle strutture, che sono sociali, e quindi tecnologiche ; il resto è sovrastruttura. E va naturalmente studiato, tenendo però presente che deriva dalla struttura di base, e cioè, di nuovo, dalla tecnologia»[18].

Certo, il materialismo storico di Aldani è un po' troppo schematico (il rapporto tra struttura e sovrastruttura in Marx e anche nello Engels della famosa lettera a Starkenberg del 25 gennaio 1894 sulla cosiddetta "determinazione in ultima istanza" da parte dell'economia del corso storico-sociale è certamente più complesso di così). Ma l'idea della presenza forte della scienza e della tecnologia nella costruzione della soggettività contemporanea è sufficiente a giustificare la scelta di Aldani di condizionare spesso (anche narrativamente) i suoi personaggi alla loro condizione "alienata" di "maschere sociali". Non solo – l'idea di una *science-fiction* basata in molti casi non tanto (o soltanto) sull'attesa delle "sorti magnifiche e progressive" legate al trionfo della tecnologia quanto sul suo opposto e sulle distorsioni del suo possibile uso perverso apre la strada a quelle espressioni letterarie della narrativa di anticipazione che seguono la grande stagione dell'anti-utopia (Evgenij Zamjatin, Huxley, Orwell, Burgess[19]) e la integrano in una dimensione spesso più ampia e sociologicamente articolata.

b) la prospettiva (mancata) di Franco Ferrini

Dopo questa necessaria riflessione sulla proposta ermeneutica di Aldani (una delle prime di tale ampiezza ad essere stata prodotta in Italia), il cammino successivo potrà (fortunatamente per i miei "venticinque lettori " di manzoniana memoria e ascendenza!) essere assai più rapido e spiccio.
Nel suo libro su *Le frontiere dell'ignoto*, Curtoni concede un certo spazio – come si è già detto – alle riflessioni generali sull'argomento-fantascienza a Franco Ferrini, allora giovane critico cinematografico rampante. Nel suo libro di sintesi, quest'ultimo, polemizzando con le troppo frequenti soluzioni escapiste (o mistico-trascendenti), adottate dalla fantascienza (di solito) anglosassone, scrive che in casi del genere (a suo avviso sempre più frequenti):

«Viene meno, allora, ogni possibilità di autorealizzazione e di sviluppo autonomo del soggetto umano e della società […] La meccanicità del processo, visto come un sistema chiuso e strutturato deterministicamente, priva il soggetto umano di qualsiasi possibilità di intervento e di modificazione della realtà e delle proprie condizioni materiali di esistenza ; lo sottomette ad un sistema di leggi rigidissime, di dati, di fattori incontrovertibili, che egli non può nemmeno intaccare […] Il soggetto umano diventa mero spettatore. […] L'uomo è ormai una cosa tra le cose. La dalettica è stata ribaltata nelle cose. Ma quando si afferma l'esistenza di un corso oggettivo e

[18] L'intervista di Lino Aldani sulla natura della fantascienza contenuta in "Il Bollettino dello Science-Fiction Book Club" 26 (Piacenza, La Tribuna, 1972), pp. 11-12 è riportata da Curtoni nel suo libro (già citato) a p. 24.

[19] Non solo per brevità (data l'ormai enorme bibliografia sull'argomento) rimando all'ottimo studio di Stefano Manferlotti, *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*, Palermo, Sellerio, 1984.

l’ineluttabilità di un certo processo di sviluppo, si esclude anche ogni possibilità concreta di critica e di contestazione. La dialettica è una falsa dialettica. […] L’insistenza su un ordine immutabile dell’universo, in cui è implicita una visione statica della storia, relega il soggetto umano nella condizione di un’eterna infanzia così nella comunità come nella natura»[20].

Ferrini, di conseguenza, accusa la fantascienza di attuare un vero e proprio “spossessamento della storia” in nome di un’operazione di copertura e di nascondimento delle reali contraddizioni esistenti in seno alla società e in nome dei privilegi dei veri detentori del potere politico e sociale.
Tutto qui? Un’accusa di questo tipo (nello stesso tempo così fragorosa e proprio per questo così innocua) potrebbe valere per tutta l’arte la letteratura e l’industria dell’*entertainment*.
Il fatto è che “lo spossessamento della storia” è conseguenza dell’alienazione umana dalle sue “radici vitali” (e, quindi, dai suoi mezzi di produzione della propria vita stessa – direbbe Marx) e compito della letteratura è quello di mostrarla in atto nel momento in cui le sue contraddizioni agiscono e sono agite dai soggetti in campo. Il determinismo di cui Ferrini accusa la fantascienza (probabilmente più il cinema d’evasione ad essa ispirato che la letteratura – che conosceva sicuramente assai meno) è quello delle leggi di funzionamento della società che appaiono (come scrive sempre Marx nell’*Introduzione* al *Libro I* del *Capitale*) divenire nella coscienza di chi le subisce simili a “leggi naturali”. Lo “spossessamento della storia” è, in realtà, quello che accade ai soggetti storici che, invece, dovrebbero guidarla o, almeno, esserne parte integrante e attiva. Di conseguenza, mostrarla in atto nella descrizione letteraria è proprio quanto ci si aspetta da uno scrittore consapevole del proprio ruolo di autore capace di cogliere le contraddizioni del proprio tempo. D’altra parte, poi, scrivere che:

«Il processo tecnologico, di pari passo con l’affermazione del modo di produzione capitalistico, ha investito con la sua propria logica e la sua propria verità anche le funzioni tipiche dell’immaginario, riducendo in gran parte ogni possibilità libera della mente […] La fantascienza, in virtù della sua assimilazione controllata e tendenziosa, volge le spalle alla dialettica storica e astutamente realizza il più avvilente degli assestamenti dell'arte nell'epoca della tecnica, finendo col degradare entrambi i termini di questa stessa dialettica [...]. Così, da una parte, abbiamo le scienze che si prestano ad abdicare a un maggior rigore metodologico, e dall'altra, per via surrettizia e concomitante, un'arte che si allontana sempre più dai problemi della sua sfera di pertinenza...»[21].

E’ probabile che Ferrini abbia generalizzato troppo i propri assunti riconducendoli sotto un profilo sociologico esasperato e scambiato per accettazione totale dell’esistente ciò che vorrebbe esserne soltanto una descrizione in termini *spesso* critici e *mai direttamente* apologetici (eccettuati casi specifici anch’essi mai sufficientemente vituperati ma alquanto rari).
Ma quello che non può essere considerato affatto accettabile nella proposta di Ferrini è l’idea che di una corrente o di un genere letterario si possa dare un giudizio solo sulla base del loro contenuto. Egli ha probabilmente dimenticato quello che Lucien Goldmann, il padre della sociologia della letteratura su base strutturalistico-genetica, ha scritto delle opere d’arte contemporanee (e soprattutto dei romanzi e dei film di quell’Alain Robbe-Grillet tanto caro allo stesso Ferrini che al suo modello di *nouveau roman* ha dedicato una monografia per La Nuova Italia):

«[…] lo strutturalismo genetico (e più precisamente l’opera di György Lukács) rappresenta una vera svolta nella sociologia della letteratura. Tutte le altre scuole di sociologia letteraria, vecchie o contemporanee, cercano infatti di istituire relazioni tra i *contenuti* delle opere letterarie e quelli della coscienza collettiva. Questo procedimento, che può qualche volta dar luogo a dei risultati nella misura in cui simili *transfert* esistono realmente, dà luogo però a due gravi inconvenienti:

---

[20] Franco Ferrini, *Che coa è la fantascienza* cit. , pp. 54 -59.
[21] Franco Ferrini, *Che cosa è la fantascienza* cit. , pp. 23-25.

a) la ripresa da parte dello scrittore degli elementi di contenuto della coscienza collettiva o, semplicemente, dell'aspetto empirico immediato della realtà sociale che lo circonda non è quasi mai sistematica o generale e si trova solo in ceri punti della sua opera. Vale a dire che nella misura in cui lo studio sociologico si indirizza esclusivamente o principalmente alla ricerca di corrispondenze di *contenuto*, si lascia sfuggire l'unità dell'opera, e ciò significa il suo carattere *specificamente letterario* ;
b) la riproduzione nell'opera dell'aspetto immediato della realtà sociale e della coscienza collettiva è, in genere, tanto più frequente quanto meno lo scrittore ha forza creativa e si accontenta di descrivere o di raccontare senza trasposizioni la sua esperienza personale. Per questo, la sociologia letteraria orientata al *contenuto* ha spesso un carattere aneddotico e si rivela operativa ed efficace soprattutto quando studia opere di livello medio e movimenti letterari, ma perde progressivamente interesse via via che accosta le grandi creazioni. […] E' evidente la differenza notevole che separa la sociologia dei contenuti dalla sociologia strutturalista. La prima scorge nell'opera un *riflesso* della coscienza collettiva, la seconda vi scorge invece *uno degli elementi costitutivi* più importanti della coscienza collettiva, quello che permette ai membri del gruppo di prender coscienza di ciò che pensavano, sentivano e facevano senza conoscerne obiettivamente il significato. Si capisce perché la sociologia dei contenuti si dimostri più efficace quando è applicata ad opere di livello medio, mentre la sociologa letteraria e strutturalista genetica si dimostra tale quando si tratta di studiare i capolavori della letteratura mondiale»[22].

Certamente non moltissime delle opere appartenenti alla narrativa d'anticipazione possono essere considerate come rilevanti sotto il profilo della creatività assoluta e dell'originalità formale ma va anche detto che di esse esistono un qual certo numero (anche in ambito direttamente italiano) e che esse possono tranquillamente essere giudicate alla stessa stregua della scrittura *mainstream*. Dopo aver ribadito con una certa forza questo assunto di base, è possibile continuare l'indagine per riuscire a cogliere (se esiste) la differenza del livello *formale* esistente in opere tanto diverse quanto quelle presenti nella dimensione letteraria della fantascienza (e inevitabilmente riprese e adattate linguisticamente anche in quella di lingua italiana).

c) quel che ne dice Curtoni (e forse anche Galvano Della Volpe)

Nella *Premessa dell'Autore* che apre *Le frontiere dell'ignoto* e che necessariamente segue l'*Introduzione* di Carlo Pagetti (e anche su quest'ultima bisognerà ritornare per approfondire il discorso), Curtoni scrive:

«Riordinando e aggiornando la mia tesi di laurea per la pubblicazione, mi sono accorto di una curiosa dicotomia che percorre senza tregua queste pagine. Da una parte c'è il desiderio di meditare *razionalmente* sulla fantascienza, mettendone in luce limiti e difetti (è questo il motivo conduttore, mi sembra, di tutto il primo capitolo) ; dall'altra ci sono i quasi vent'anni di frequentazione di testi fantascientifici, le passioni, gli amori, gli impulsi *emotivi* che mi impediscono sovente il necessario distacco dalla materia ; nonché la fondamentale importanza che la *science-fiction* ha avuto nella mia vita d'uomo e di professionista. Siamo onesti, però : non ho finora rintracciato un solo saggio che sia opera di un "addetto ai lavori" e che mostri la tanto bramata obiettività del critico estraneo ai fatti. In particolare, se mi è concessa l'illustre citazione, vorrei richiamare all'attenzione del lettore di Damon Knight di *In Search of Wonder*, il quale proclama di voler analizzare la fantascienza al lume degli strumenti consoni ad un esegeta di letteratura e poi s'abbandona, in un miliardo

---

[22] Lucien Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, trad. it. Milano, Bompiani, 1967², pp. 215-217.

d'occasioni, ad affermazioni su cui ci sarebbe molto da discutere. E lo stesso vale per Pgetti, per Aldani, per Amis, per Aldiss, per Sadoul ; per tutti, insomma»[23].

Il che è ovviamente vero e un evento dolorosamente (si fa per dire!) costante nella storia della critica letteraria – anche se espulsa con vigore dalla porta dell'oggettività, la soggettività rientra dalla finestra della polemica e si insedia trionfalmente nel salotto buono della discussione ermeneutica. Allo stesso modo, ovviamente (e come ha scritto) Curtoni non nasconde le proprie preferenze e lo fa privilegiando una SF più "adulta" e critica nei confronti del "suo" presente ma non si nasconde neppure (correttamente) la necessità di dover andare *oltre* i contenuti della narrativa di anticipazione e di dover provare a individuare dei criteri *formali* per poter dare dei giudizi più sicuri e meno basati sulle preferenze personali.
Curtoni si serve (e questo va tutto a suo merito) di un testo oggi quasi dimenticato di Galvano Della Volpe (e che certo non ha fatto furore all'epoca della sua uscita se non nelle pagine di alcuni studiosi di estetica teorica)[24]. *Critica del gusto* è un libro del 1960 (ristampata fino al 1966 [25] quale testo singolo per inabissarsi poi nell'edizione delle *Opere,* a cura di Ignazio Ambrogio, vol. VI, Roma, Editori Riuniti, 1973, pp. 9-263, dove la si può ritrovare ancora adesso).
In questo suo scritto, Della Volpe propende per un'interpretazione di tipo "concettualistico" dell'opera d'arte e rivaluta la dimensione conoscitiva delle opere d'arte rifiutandone l'ottica puramente "immaginativa" e "autonomamente connotata" (e intesa, quindi, nel senso di una sua sostanziale separazione dai contenuti di idee che vorrebbe contenere e che in realtà sono presenti in essa). Il libro, infatti, esordisce così:

«L'ostacolo più grave che l'Estetica e la critica letteraria (per limitarci, al momento, a quest'ultima) trovano ancora oggi sulla loro strada è il termine "immagine" o "immaginazione" (poetica) tuttora carico dell'eredità romantica e del misticismo estetico che le è proprio, per cui, anche essendo la "immagine" poetica intesa come simbolo o veicolo di verità, si sottintende che ciò non è dovuto affatto alla compresenza organica o comunque efficiente dell'intelletto o discorso o di idee (che restano il grande nemico della poesia): e tuttavia si insiste sulla "veracità" della "immagine", quindi sulla sua cosmicità o universalità e valore conoscitivo ("intuitivo" si dice). Una *impasse* connaturata alla sostanza della poesia stessa, fatale, insormontabile, si direbbe (e si dice) : se non si trattasse di una antinomia storica connaturata al pensiero estetico tradizionale, romantico, spiritualistico (cristiano-borghese), per definizione: e quindi superabile col superamento di quest'ultimo nel suo insieme e nelle sue radici»[26].

E' palese che qui, oltre all'idea dell' "ispirazione" romantica come presa di possesso del poeta dallo spirito della poesia (la *Beigeisterung* di cui discutevano Hölderlin e Schelling), Della Volpe ce l'ha con Croce e la sua teoria della Poesia come "intuizione pura" e come lirica assoluta.
Ma il pensatore bolognese non intende sostituire quella teoria ormai per lui da tempo *suranné* e non più proponibile come prospettiva praticabile con un'altra di tipo intellettualistico in cui il contenuto delle idee presenti in essa predomina e schiaccia il valore formale dell'opera letteraria.
Il ricorso alla linguistica e alla dimensione semantica delle opere d'arte costituisce la novità del tratto dellavolpiano (ed è anche la ragione della sua scarsa accoglienza ed accettazione in quegli anni da parte dei critici letterari).

---

[23] Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto* cit. , p. 5.

[24] Sull'estetica dellavolpiana in generale e sulla *Critica del gusto* in particolare, cfr. Massimo Modica, *L'estetica di Galvano Della Volpe. Marxismo, linguistica e teoria della letteratura*, Roma, Officina, 1978.

[25] Galvano Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano, Feltrinelli, 1966[3].

[26] La citazione è proprio a p. 1 dell'opera di Della Volpe.

Non è, però, quello che succede leggendo il libro di Curtoni che utilizza proprio i dettami dellavolpiani intorno alla polisemicità della parola letteraria per provarsi a qualificare l'oggetto della propria ricerca e tentare altresì a distinguere la "buona" fantascienza (quella più "significativa" e ricca di "informazioni" o di idee) da quella "infantile" (soprattutto quella degli esordi) o puramente escapista basata sul gioco dell'immaginazione:

«Valendoci poi dei mezzi d'indagine offerti da Galvano Della Volpe nel suo saggio *Critica del gusto*, potremmo caratterizzare la fantascienza come *locus semantico* privilegiato : la sua natura di narrativa fantastica la rende partecipe della polisemia, mentre la componente scientifica le attribuisce anche caratteri d'univocità. Per spiegare meglio le cose, prendiamo uno dei termini più ricorrenti sin dall'inizio nella letteratura di *science-fiction*: *spazio*. Da un punto di vista scientifico, tale termine è univoco, in quanto implica una certa somma di proprietà note o comunque conoscibili; da un punto di vista narrativo, qualora diventi teatro di azioni fantastiche o comunque non reali, lo spazio assume immediatamente una profondità polisemica di grande suggestione; e lo stesso discorso vale per tutti i termini scientifici di cui la fantascienza s'è servita o si serve»[27].

Temo che, in realtà, il discorso dellavolpiano sia più complesso e vada maggiormente in profondità ma che, proprio per questo, possa essere di una maggiore utilità per raggiungere gli obiettivi che ci si è prefissi al riguardo. Cosa dice, infatti, Della Volpe nelle pagine citate da Curtoni nel suo saggio? (bisogna tenere sempre presente, comunque, che il problema che egli affronta riguarda soprattutto la parola poetica il cui statuto, infatti, risulta quello maggiormente in discussione in questo tipo di riflessioni teoriche):

«Ora dobbiamo, per precisare la natura della poesia, soffermarci su quel carattere semantico specifico, l'esser discorso o genere polisenso (polisèmo, che la contraddistingue dalla scienza, discorso o genere univoco. Che significano propriamente e quale somma di implicazioni comportano per noi i termini polisenso e univoco? E che rapporto hanno con termini, suaccennati, come "connotativo" e il suo implicito opposto "denotativo" ? Nei dizionari comuni trovate fra l'altro sotto "polìsenso" : "parola di più significati (poppa) o rappresentante voci omofone (berlina); gioco enigmistico " e idem per "polisèmo" (dove è chiaro che, trattandosi in tal caso di una mera figura lessicale, dai vari significati materialmente *giustapposti* o *alternativi*, non c'è niente che ci interessi) : e sotto "univoco" : "di cosa che ha il nome comune con altre dello stesso genere; di vocabolo, che si usa riferito a più cose dello stesso genere, che ha un solo significato : opposto a "equivoco"" e anche : "i generi devono essere univoci". […] Ma per procedere alla chiarificazione di queste categorie gnoseologicho-semantiche dello univoco e polisenso e equivoco, rifacciamoci al rispettivo *locus* semantico di ognuna, cui si è già fatto ricorso a proposito del progresso della modulazione linguistica di sentimenti e pensieri petrarcheschi (e leopardiani) come progresso stesso della verità poetica – o progresso della lingua a stile – quando si è detto questo progresso un processo *interno* a *organismi semantici determinati* e gli si è contrapposto il carattere disorganico-onnicontestuale della verità scientifica e filosofica»[28].

Il discorso di Della Volpe è assai involuto e rischia di confondere le idee del suo lettore ma è di grande utilità ai fini della discussione precedente. Il discorso scientifico è univoco, quello letterario è necessariamente equivoco perché è ripreso dal linguaggio comune (certo generalizzando un tale assunto, s'intende) – la loro fusione in un'opera narrativa comporta la necessità di una resa

[27] Vittorio Curtoni, *Le frontiere dell'ignoto* cit. , p. 26.

[28] Galvano Della Volpe, *Critica del gusto* cit. , pp. 77-78. La scrittura dellavolpiana non è certo la più limpida e facilmente comprensibile e me ne condolgo con i suoi lettori. D'altronde, avendolo usato Curtoni, per citare scherzosamente l'Ariosto che sosteneva di aver ricavato la sua narrazione dell'*Orlando Furioso* dalle cronache di un misterioso quanto inesistente frate Turpino, "anch'io l'ho messo"…

formalmente polisemica di un contesto che parte da un assunto univoco e coerente. *Ma perché il linguaggio letterario risulti alla fine polisenso (come vuole il fine dell'operazione artistica), il linguaggio equivoco deve diventare univoco attraverso le sue specifiche operazioni formali.*
Per questo motivo e per tentare di verificarne una sistematizzazione meno complessa (il che non gli riesce con grande facilità, ahimè!), Della Volpe continua così nella sua analisi specificando meglio le sue posizioni:

«Dunque, per onnitestuale, o *locus* semantico dello *equivoco*, intendiamo quella unità linguistica (semantica) non astratta ma concreta ch'è la *frase* […], o nome (frase), somma di "valori" lessico-grammaticali, allorché costituisce– o è parte di – un complesso linguistico-*formale*, o comunicativo-di-pensiero, generico, e quindi casuale : ossia un "testo" che funge da *letterale-materiale* di altri testi che sono *contesti*, come lo sono ciò che è contestuale-organico (determinato) e ciò che è onnicontestuale. Onde il casualmente testuale è lo onnitestuale. O più all'ingrosso diremo che lo onnitestuale è il luogo semantico del discorso volgare, e quindi equivoco»[29].

Il linguaggio comune è equivoco – quello letterario che pure parte da esso tende verso un'univocità organica che gli permette di non essere più onnitestuale ma specifico e linguistico-formale in senso esplicito (in un contesto simile, la fantascienza perde il carattere di vaghezza del linguaggio comune per diventare linguaggio artistico proprio attraverso l'assorbimento in sé del linguaggio scientifico che riesce a trasformare in lingua letteraria). Continua, infatti, Della Volpe :

«Per *contestuale organico*, o *locus* semantico del *polisenso* (o polisèmo), intendiamo, invece, quella unità linguistica concreta, quella *frase* o nome-frase (come sopra), che non solo non è casualmente testuale ma il cui valore espressivo o interesse linguistico-formale (o di pensiero) è condizionato dalla sua capacità o di costituire essa stessa un complesso linguistico-formale, o espressivo, individuato e organico al punto da valere come necessario e necessitante *con-testo* per ogni suo elemento ossia elemento di essa frase, oppure di essere essa parte organica o membro di un organismo espressivo o contesto che ha il suo cuore in essa o in altre determinabili unità, frasi o "proposizioni", *strutturali* del contesto»[30].

Il *contestuale organico* (nella dura vocazione teorica espressa dalla lingua dellavolpiana), dunque, è ciò che dà valore *espressivo* all'unità linguistica che forma.
Si badi bene – *l'univoco diventa polisenso attraverso l'operazione semantica specifica della letteratura.*
Come avviene questo, però? Attraverso il *di più* dell'espressività formale che produce nei confronti dei suoi fruitori. Tale di più è costituito dalla quantità ma soprattutto dalla qualità delle informazioni cui consente di accedere attraverso il suo carattere polisenso, un carattere però non disperso nell'onnicontestualità generica del linguaggio comune ma specifico nella sua connotazione formale. La qualificazione semantica di carattere informativo delle parole usate in letteratura (il loro "gradiente di informatività" – per usare una metafora ispirata alla geologia) è tanto più denotata in senso oggettivo quanto maggiormente è connotata da un punto di vista formale. Ovvero quanto maggiore è la qualità della scrittura tanto maggiori informazioni essa permette di ricevere sull'oggetto descritto o trasfigurato semanticamente. Questo permette di andare avanti nell'analisi della natura della fantascienza e della sua qualità letteraria formale e di connetterle alla loro dimensione di "informazione originale" quale si può dedurre da alcuni scritti pionieristici di Gillo Dorfles (uno studioso di estetica di formazione scientifica che apprezzava molto la SF e che ha scritto parecchio sulla *science-fiction* dal punto di vista teorico).

---

[29] Galvano Della Volpe, *Critica del gusto* cit., p. 79.

[30] Galvano Della Volpe, *Critica del gusto* cit., *ibidem*.

d) l'intervento di Dorfles

Con la consueta lucidità che lo contraddistingueva all'epoca, Dorfles ha scritto:

«E' un dato di fatto che la fantascienza, come dice il suo nome, è basata sull'interpretazione fantastica di dati scientifici ; ed è sintomatico il fatto che siano proprio questi dati scientifici ad esercitare un particolare fascino sul pubblico. Naturalmente varia molto il livello a cui sono attinti tali dati e la loro elaborazione e la loro attendibilità ; ma la cosa ha un peso assai scarso sulla natura stessa del romanzo […]. Incide invece profondamente l'antica aristotelica legge della verosimiglianza[31] : occorre che l' *eikós* si verifichi anche in queste circostanze assurde, e persino del tutto irreali. […] Raggiunto dunque un certo limite di "improbabilità" (tale che non sia fonte di nuova informazione perché il suo quoziente informativo è divenuto negativo), anche la novità, la "inaspettatezza" del messaggio fantascientifico appare inefficiente. Mentre, d'altro canto – e sempre in maniera conseguente con le note leggi informative – l'eccessivo ripetersi di circostanze analoghe (il "grande viaggio", il mutante telepatico, lo zombi cadaverico, l'astronauta sempre vittorioso, ecc.) finisce per non raggiungere l'effetto voluto, proprio per il consueto del suo consumo, dell'entropizzarsi della sua efficacia, che in questo preciso campo è quanto mai acuto. Perciò il racconto viene a scostarsi man mano dalle tappe obbligatorie : si abbandonano le descrizioni delle prime colonie marziane, del "primo uomo sulla luna", le descrizioni di viaggi nelle astronavi a propulsione normale perché ormai non offrono al lettore nessuna nuova "informazione" anche se sono condite d'avventure erotiche o sentimentali. Si assiste, invece, all'immissione di sempre nuovi elementi scientifici : dopo la scienza nucleare, si è passati all'adattamento dell'antropologia, della linguistica, della cibernetica, della semantica generale, della neuropsichiatria, della genetica e via dicendo ; la ragione del successo di queste inserzioni pseudo-scientifiche rientra a mio avviso in un altro fenomeno che è quello dell'adozione dei gerghi specifici»[32].

Dorfles sembra essersi accorto della quasi infinita malleabilità delle strutture narrative su cui si fonda la produzione fantascientifica e la possibilità (altrettanto foggiabile) di modificarla in una dimensione o in un'altra. Non esiste genere letterario più facilmente innestabile su tutti gli altri conosciuti e non esiste narrazione fantascientifica che non contenga almeno un aspetto derivato da altri codici narrativi (il romanzo storico, il romanzo d'amore, il *western*, il poliziesco, lo spionaggio e i loro sottogeneri possono essere tranquillamente sussunti e trasformati in chiave di narrativa d'anticipazione). E' probabile che questo sia uno dei punti di forza della pratica letteraria della fantascienza ma che possa costituire anche il (o uno dei) suo "tallone d'Achille".
Inoltre per Dorfles l'importanza della fantascienza deriva anche dal suo essere la prova ormai provata dell'avvenuto superamento della dimensione "naturale" nell'ambito di una condizione umana divenuta nel tempo del tutto "artificiale". In uno dei suoi libri migliori, *Artificio e natura* del 1968, Dorfles scrive a proposito del grande *black-out* avvenuto a New York nel 1965 e al quale ben altri sarebbero seguiti (non solo quello verificatosi del 1971[33] ma soprattutto il "grande oscuramento" del 1977 che sarà così sconcertante e sconvolgente per l'immaginario collettivo da ispirare a sua volta tanta letteratura di fantascienza e ovviamente anche la produzione paraletteraria ad essa correlata) :

---

[31] Qui Dorfles si rifà palesemente alla ripresa neo-aristotelica ad opera di Galvano Della Volpe, non a caso autore di una raccolta di saggi dal titolo *Il verosimile filmico e altri saggi* (Roma, Samonà e Savelli, 1971).

[32] Gillo Dorfles, "La fantascienza e i suoi miti", in *Nuovi riti nuovi miti*, Torino, Einaudi, 1965 (poi ristampato nel 1977), pp. 226-227.

[33] A questo episodio della storia della città di New York si ispirò Roberto Vacca nel suo *La morte di Megalopoli* (Milano, Mondadori, 1974).

«Che venga a mancare la luce, l'energia elettrica, in un appartamento, in un palazzo, in un rione, ha un effetto del tutto diverso; ma la sensazione di essere comunitariamente nella stessa condizione di disagio toglie alla condizione ogni aspetto spiacevole (salvo naturalmente per gli sciagurati rinchiusi nella metropolitana e negli ascensori). Credo che qualcosa di analogo accadrebbe se davvero, per qualche intervento fantascientifico, venisse a mancare improvvisamente e in tutto il mondo qualcuna delle grandi possibilità tecnologiche di cui costantemente ci serviamo o da cui siamo serviti. L'uomo, cioè, è ormai troppo abituato a dipendere interamente da quello che la civiltà gli mette a disposizione per accorgersene e perde in questo modo anche ogni spinta a creare, a inventare quegli accorgimenti che altrimenti potrebbero stuzzicarlo ad agire. D'altro canto l'improvviso ristabilirsi di condizioni che possiamo, nonostante tutto, definire "naturali" ("innaturali" nel senso di inconsuete, ma naturali in quanto riflettono una condizione quale sarebbe normale secondo le "leggi di natura") non può non condurre con sé una sensazione di intima gioia: il riconquistato colloquio con le forze primordiali del mondo; il porsi a contatto con una situazione dove non esiste più la possente e annichilente presenza mediatrice della macchina (o, domani, del computer) ; la presa di contatto immediata e non – come oggi – sempre mediata tra uomo e mondo, tra uomo e uomo, tra uomo e natura. Eppure, questo rapporto intimo dell'uomo con la natura, spesso, oggi viene ad essere suscitato proprio là dove si insinuano più subdoli i germi dell'artificio»[34].

Questa dimensione di accettazione e di scontro con il dominio indiscutibile dell'artificialità (le macchine, le intelligenze artificiali, le creature da esse costruite a propria immagine e somiglianza come i *cyborg* o i *terminator*) sulla natura sono tanta parte della elaborazione concettuale e narrativa presente nella fantascienza da sempre e, come tale, ne costituiscono un elemento indispensabile nella costruzione delle vicende da essa prodotte e presentate come frutto del confronto e della differenza sostanziale tra il presente vissuto e il futuro a venire.
La qualità (e la quantità) dell'"informazione" contenuta nella letteratura d'anticipazione si basa anche sulla sua capacità di analizzare e verificare gli sviluppi futuri della dicotomia tra artificio e natura, tra vita "naturale" e condizione "innaturale"(ma non più considerata tale) sulla quale si basa la vita dell'uomo contemporaneo e la nostra struttura antropologica presente.

e) Sergio Solmi e le meraviglie del possibile

L'antologia di racconti di fantascienza *Le meraviglie del possibile*, edita da Einaudi nell'ormai lontano 1959 dei primordi della diffusione in Italia della narrativa di anticipazione, non è stata solo la prima grande raccolta di testi di SF in ambito italiano ma ha costituito un'occasione (forse oggi irripetibile) di confronto con un genere letterario i cui esiti erano in larga parte sconosciuto al mondo culturale italiano. Il merito della felice riuscita di questa operazione è certamente attribuibile a Carlo Fruttero (che inserì nella raccolta perfino un proprio racconto firmato con il bizzarro pseudonimo di Charles F. Ostblaum) ma è soprattutto il frutto del grande interesse nutrito nei confronti del fantastico da parte di un poeta come Sergio Solmi (che, infatti, firmò l'*Introduzione* a quella pionieristica antologia).
In un suo scritto dedicato in maniera specifica alla natura letteraria della narrativa d'anticipazione, Solmi solleva il problema della qualità della scrittura che la contraddistingue in relazione alla sua originalità e alla sua novità (verificata in senso assoluto):

«E' possibile giudicare la *science-fiction* coi metri dell'ordinaria letteratura, di fronte all'originalità storica e alla consistenza massiccia di un fenomeno che sembra reclamare, anzitutto, un'interpretazione complessiva sul piano sociale del costume di oggi, e, più addentro,

---

[34] Gillo Dorfles, *Artificio e natura*, Torino, Einaudi, 1979[3], pp. 29-30.

un'interpretazione ideologica, ponendo mente alla sua singolare strutturazione utopico-fantastica?»[35].

Solmi giunge subito al punto nella sua argomentazione e chiama in causa la natura utopica della *science-fiction*, dimensione quest'ultima che presiede alla sua nascita fin dalle origini dei viaggi *in nulle-part* riferiti a Thomas More o a Tommaso Campanella e che costituisce il lascito a lei affidato in epoca contemporanea da parte della letteratura rinascimentale e moderna.
Poi si interroga sulla natura profetica collettiva che si può attribuire alle opere della SF del presente e alla loro possibile funzione di precorrimento di ciò che accadrà magari anche in epoche non lontanissime:

«Alla *science-fiction*, per essere profezia, mi sembra manchi il carattere univoco […] che hanno avuto le profezie di ogni tempo, fin dall'epoca delle Sibille o dei profeti biblici. Profetare significa leggere un solo futuro nell'intera, misteriosa, omogenea complessità del presente : e impegnarsi su quel futuro, e non su un altro. La profezia può essere, e lo è di regola, ambigua, ma non mai pluralistica. Come può conciliarsi con la funzione profetica la contraddittorietà delle infinite ipotesi che la *science-fiction* affaccia continuamente, le migliaia di futuri ch'essa ci prospetta ? […] Si potrà allora dire che la *science-fiction* costituisce una profezia nel suo assieme? Ma neppure come profezia complessiva essa si avvererà, in senso proprio, mai. Il giorno che i viaggi interplanetari e gli stessi marziani fossero divenuti "ordinaria amministrazione", facenti parte di un complesso storico, in sé, come tale, imprevedibile per definizione, quale risultato unitario di un indefinito processo, la stessa *science-fiction* che avrà preveduto giusto alcuni fatti, rivelerà, di fronte all'irrompere del "presente", del "quotidiano", l'astrattezza arbitraria, appiattita, unidimensionale, della sua anticipazione, scoprendo in pari tempo pateticamente la sua natura di "estrapolazione" dalle angosce e dalle speranze del suo secolo. […] La *science-fiction* non è profezia, ma una proiezione appassionata dell'oggi su un avvenire mitico: e per questo aspetto partecipa della letteratura e della poesia. E' anche previsione e anticipazione, e per questo altro aspetto partecipa della necessaria astrattezza scientifica, e non può in realtà anticipare nulla più di quanto fisica, chimica o biologia possano anticipare nel loro proprio campo […] Infine, imitando se stessa, potrà continuare all'infinito il gioco delle ipotesi e delle anticipazioni, prolungando il supposto scientifico come strutturazione utopica»[36].

Per Solmi, dunque, la fantascienza è una forma di utopia collettiva (come si è visto); è anche una forma di anticipazione delle "meraviglie del possibile" sviluppata in maniera tale che se ciò che è oggi considerato naturale solo nelle pagine dei romanzi di anticipazione un giorno dovesse risultare immerso nella quotidianità (e, di conseguenza, un evento non più misterioso e meraviglioso) finirebbe per essere considerato come un reperto archeologico nelle sue pagine a venire.
Il paragone tra le opere di fantascienza e i romanzi cavallereschi pubblicati tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento (lodato da Curtoni nel suo libro come esempio di parallelismo riuscito) va appunto in questa direzione – proprio nel momento in cui il paradigma del

---

[35] Sergio Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose*, Milano-Napoli, Ricciardi Editore, 1971, p. 131. Solmi ha successivamente riordinato i suoi scritti sulla fantascienza e sulla letteratura fantastica in *Saggi sul fantastico*, Torino, Einaudi, 1978.
La risposta alla domanda precedente è negativa nei termini delle valutazioni tradizionali (il cui metro di paragone è quello dell'analisi storica e/o puramente stilistica): "Oggi, ci si trova di fronte ad una utopia collettiva, alla quale collaborano centinaia di scrittori, che finiscono con l'operare seguendo una specie d'inconscia pianificazione. […] Ogni "trovata" di questo o di quello scrittore di *science-fiction* immediatamente fruttifica infinite applicazioni e svolgimenti; si formano, come in ogni folklore, grandi luoghi comuni, di cui riesce ad un certo punto difficile, dato il continuo interscambio, individuare le derivazioni" (pp. 75-76). E' quello che Solmi stesso definisce "folklore atomico". Si tratterebbe, in sostanza, di accettare il fatto che la scrittura fantascientifica è un'elaborazione collettiva per cui è difficile identificare una paternità assoluta alla fitta e cospicua figliolanza successiva.
[36] Sergio Solmi, *Della favola, del viaggio e di altre cose* cit. , pp. 138-140.

mondo medioevale viene “bruciato” (per usare un’espressone cara al Thomas Kuhn di *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*[37]) e sostituito dalle interpretazioni della scienza che contraddistinguono il mondo moderno, il romanzo cavalleresco riprende i propri temi da una tradizione che va scomparendo e li innesta su fondamenti culturali nuovi e da poco emergenti a livello di coscienza della soggettività. Quello che ne viene fuori è la mescolanza tra antico e moderno, tra passato e presente, tra riflessione sui tempi nuovi e rimpianto di quelli appena trascorsi che costituisce ancora il fascino, ad esempio, di un poema cavalleresco come l’ *Orlando Furioso*[38].
Ma quello che è importante (e innovativo) nelle analisi di Solmi è proprio il fatto che la fantascienza viene presentata come proiezione mitica che si fa “letteratura e poesia” e che come tale può essere giudicata – tutto questo in un ambito come quello italiano in cui la letteratura d’anticipazione era considerata soltanto come letteratura popolare senza valore letterario aggiunto e senza possibilità di ottenere un riconoscimento stilistico alto.

f) estrapolando dai *Quaderni del carcere*

Nell’*Introduzione* alla nuova edizione del suo *Il Superuomo di massa*, Umberto Eco non può fare a meno di riconoscere l’importanza avuta dalla lettura dei *Quaderni del carcere* per l’elaborazione di questo suo libro:

«Questo libro raccoglie una serie di studi scritti in diverse occasioni ed è dominato da una sola idea fissa. Inoltre questa idea non è la mia, ma di Gramsci. Per un libro che si occupa dell’ingegneria narrativa, ovvero del romanzo detto “popolare”, probabilmente questa è una soluzione ideale : esso infatti riflette nella sua struttura le caratteristiche principali del proprio oggetto – se è vero che nei prodotti delle comunicazioni di massa vengono elaborati in “luoghi” già noti all’utente e in forma iterativa. Nozioni, queste, che avevo già sviluppato in vari punti del mio *Apocalittici e integrati* (Milano, Bompiani, 1964[39]). L’idea fissa, che giustifica anche il titolo, è la seguente: “mi pare che si possa affermare che molta sedicente “superumanità” nicciana ha solo come origine e modello dottrinale non Zarathustra, ma il *Conte di Montecristo* di A. Dumas” (A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, III, “Letteratura popolare”)»[40].

Umberto Eco aveva già provato questo modello di approccio (la sociologia del romanzo popolare di massa) nel suo libro precedente sull’argomento, quell’ *Apocalittici e integrati*[41] cui rimanda ancora nell’*Introduzione* succitata trasformando così questo suo secondo libro in una costola di quello che mantiene così un carattere più generale e più ampio:

---

[37] Quest’opera di epistemologia della conoscenza (trad. it. di A. Carugo, Torino, Einaudi, 1995[3]), nonostante il tempo trascorso dalla prima edizione del 1969, conserva ancora intatto il suo fascino e il suo interesse teorico.

[38] Proprio su questo punto insiste, paradossalmente, Benedetto Croce nel suo ormai classico saggio sull’*Ariosto* (ultima edizione ,Milano, Adelphi, 1991 – la prima edizione Laterza di questo scritto è del 1920).

[39] Poi ristampato dallo stesso editore nel 1978.

[40] Umberto Eco, *Il superuomo di massa*, Milano, Bompiani, 2001[3], p. V.

[41] Nel saggio “Sulla fantascienza” (contenuto in *Apocalittici e integrati*), Eco definisce la fantascienza “ una letteratura allegorica a sfondo educativo” (p. 373 della seconda edizione Bompiani). Dando questa definizione del contenuto ideologico del genere-fantascienza, egli riprende (e rende più specifiche dal punto di vista estetico) le accuse di “moralismo” rivolte alla SF (soprattutto quella americana) da Carlo Pagetti nel già citato *Il senso del futuro*, dove quest’ultimo collega, in maniera abbastanza stretta, letteratura d’anticipazione e utopia politico-religiosa (il caso di Charles Brockden Brown e del suo romanzo *Wieland* come antesignano di questo atteggiamento “ammonitorio” della futura fantascienza si trova analizzato a p. 49 del libro di Pagetti).

«Non per questo la storia del superuomo di massa è da ritenersi conclusa. Rimangono innumerevoli casi in cui esso riappare. Si veda per esempio nel mio *Apocalittici e integrati* lo studio sul Superman dei fumetti, studio che a rigore avrebbe dovuto apparire in questa raccolta. E poi sarebbe interessante vedere i nuovi superuomini cinematografici e televisivi, belli brutti e cattivi, ispettori con le Magnum, teste rasate e berretti verdi. E l'apparizione (finalmente) della *Überfrau*, dalla Wonder Woman dei fumetti già anteguerra alla recentissima Bionic Woman. E i superuomini (o super robots) della fantascienza … Eccetera eccetera eccetera, benemerita schiera di cui già aveva detto una volta per tutte Gramsci : "il romanzo d'appendice sostituisce (e favorisce al tempo stesso) il fantasticare dell'uomo del popolo, è un vero sognare ad occhi aperti … lunghe fantasticherie sull'idea di vendetta, di punizione dei colpevoli dei mali sopportati…" »[42].

Questo appello accorato all'autorità di critico della società e della letteratura costituita da Antonio Gramsci non poteva restare invendicato. Anche perché Eco aveva utilizzato sì Gramsci per rileggere attraverso la sua lente critica autori come Eugène Sue o Arsène Lupin (il *gentleman cambrioleur* creato dalla penna di Maurice Leblanc) ma non si era occupato poi più di tanto dei geni tutelari della fantascienza, della triade costituita da Jules Verne, Edgar Allan Poe e Herbert George Wells che di solito presiede ai suoi destini "magnifici e progressivi".
Da qui la necessità di ritornare a leggere i *Quaderni del Carcere* ma direttamente nell'edizione a cura di Valentino Gerratana pubblicata nel 1975 (edizione integrale di tutti i quaderni redatti da Gramsci nel carcere di Turi e non suddivisa e ritagliata in ampi blocchi tematici come quella allestita da Palmiro Togliatti e Felice Platone per Einaudi a partire dal 1949).
Se si va a scorrere l'indice dei nomi (curato da Carmine Donzelli, allora ancora redattore della Casa Editrice Einaudi) posto all'interno dell'apparato critico che chiude questa mastodontica edizione del testo gramsciano, si potrà verificare come ciascuno di questi tre nomi compaia con una frequenza che per me risultava insospettata.
Alla voce *Verne* ci sono quattordici occorrenze, a quella *Herbert G. Wells* 10 occorrenze e a quella *Edgar Allan Poe* solo 5. L'interesse di Gramsci per questi autori risulta indubitabile (Verne ha lo stesso numero occorrenze, tanto per fare un esempio, di Rosa Luxemburg !). Ma, a prescindere dalle frequenze con cui vengono nominati, è il contenuto delle voci di riferimento che risulta interessante. Di Jules Verne viene scritto, in una voce importante del *Quaderno 21* (XVII) del 1934-1935 dedicato al confronto tra la sua opera e quella di Wells come quella di Poe, che:

«*Verne e il romanzo geografico-scientifico*. Nei libri del Verne non c'è mai nulla di completamente impossibile: le "possibilità" di cui dispongono gli eroi del Verne sono superiori a quelle realmente esistenti nel tempo, ma non troppo superiori e specialmente non "fuori" della linea di sviluppo delle conquiste scientifiche realizzate ; l'immaginazione non è del tutto "arbitraria" e perciò possiede la facoltà di eccitare la fantasia del lettore già conquistato dall'ideologia dello sviluppo fatale del progresso scientifico nel dominio del controllo delle forze naturali. Diverso è il caso di Wells e di Poe, in cui appunto domina in gran pare l' "arbitrario", anche se il punto di partenza può essere logico e innestato in una realtà scientifica concreta : nel Verne c'è l'alleanza dell'intelletto umano e delle forze materiali, in Wells e in Poe l'intelletto umano predomina e perciò Verne è stato più popolare, perché più comprensibile. Nello stesso tempo però questo equilibrio nelle costruzioni

---

[42] Umberto Eco, *Il superuomo di massa* cit., p. IX. Al mondo dei fumetti e alla loro funzione "identitaria" e "conoscitiva" è dedicato il finora ultimo romanzo di Umberto Eco, *La misteriosa fianmma della regina Loana* (Milano, Bompiani, 2004), storia di Yambo, un uomo che ha perso la memoria e può riuscire a ricostruirla solo attraverso la lettura dei fumetti che in un tempo passato prediligeva.

romanzesche del Verne è diventato un limite, nel tempo, alla sua popolarità (a parte il valore artistico scarso) : la scienza ha superato Verne e i suoi libri non sono più "eccitanti psichici"»[43].

Ma la possibilità di utilizzare le osservazioni di Gramsci risulta maggiore leggendo la nota del *Quaderno 3* (XXX) del 1930 dove si parla della letteratura popolare in riferimento al romanzo poliziesco (sono le note – come è evidente – più care a Eco). Sarà opportuno citarla integralmente anche se riguarda principalmente il romanzo poliziesco e non la fantascienza :

«*Letteratura popolare. Note sul romanzo poliziesco*. Il romanzo poliziesco (è) nato ai margini della letteratura delle "Cause Celebri" (che a sua volta è collegata ai romanzi tipo *Conte di Montecristo* ecc.: non si tratta anche qui di "cause celebri" tipiche, che riassumono cioè l'ideologia popolare intorno alla amministrazione della giustizia, specialmente se ad essa s'intreccia la passione politica? E Rodin dell' *Ebreo Errante* non è anch'esso un tipo di "organizzatore" di intrighi scellerati, e il principe Rodolfo l'organizzatore di "amicizie del popolo" ? Il passaggio da questi romanzi a quelli d'avventura segue un processo di "fissazione" dello schema dell'intrigo, ma specialmente segna una depurazione dall'elemento ideologico piccolo borghese e democratico : non più lotta tra il popolo buono e generoso ecc. e le forze misteriose della tirannide-gesuiti ecc. – , ma tra delinquente e poliziotto sulla base della legge scritta). Le "Cause Celebri", nella celebre collezione francese, avevano il corrispettivo in Inghilterra e in Germania (e in Italia? Fu tradotta, credo, la collezione francese, almeno in parte, per i processi di fama mondiale). Nasce una letteratura di carattere "giudiziario": il grande delinquente viene rappresentato come superiore alla giustizia (all'apparato giudiziario); romanticismo = *Masnadieri* di Schiller. Racconti di Hoffmann, Anna Radcliffe, Balzac, Vautrin. Lo Javert di Victor Hugo inizia una riabilitazione del poliziotto ; non che Javert sia presentato simpaticamente, ma appare come un "uomo di carattere", "la legge personificata". Rocambole e Ponson du Terrail. Gaboriau riabilita il poliziotto : Lecocq apre la strada a Sherlock Holmes[44]. (Non è vero che gli Anglosassoni rappresentino in questa letteratura la "difesa della legge", mentre i Francesi rappresentano l'esaltazione del delinquente : negli Stati Uniti prevale forse la rappresentazione del grande delinquente ecc.). In questa letteratura un aspetto "meccanico" e un aspetto "artistico". Poe e Chesterton l'aspetto artistico»[45].

In questa letteratura un aspetto "meccanico" e un aspetto "artistico". Poe e Chesterton l'aspetto artistico – è la chiave di volta di questa splendida analisi storica di Gramsci. Analisi che però sbocca in un giudizio estetico di rilevante interesse.
Nella "letteratura popolare", infatti – secondo la ricostruzione precedente – coesisterebbero un "aspetto meccanico" (quello legato cioè alla "fissazione" dell'intrigo e cioè alle leggi che regolano il funzionamento della scrittura di genere a seconda del suo posizionamento nell'immaginario collettivo) e un aspetto "artistico" (legato sicuramente alle qualità formali della scrittura ma anche all'innovatività della formula e alla quantità e alla qualità delle "informazioni" che contiene – come vuole giustamente Dorfles nei suoi interventi citati sopra).
E' su questi due poli che si attesta il "giudizio di gusto" (*in primis*) che di solito privilegia l'aspetto "meccanico" perché non spiazza la percezione precedente dell'opera letterario e viene incontro alle aspettative del lettore e poi quello "di qualità" (che di solito, invece, preferisce verificare il rapporto forma-contenuto sulla base della dimensione semantica come esposto – sebbene in maniera problematica e spesso troppo complessa – nelle pagine di Della Volpe citate sopra).

---

[43] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, edizione critica dell'Istituto Gramsci, a cura di Valentino Gerratana, Torino, Einaudi, 1975, vol. III, p. 2126.

[44] Questo nonostante il fatto che il celebre investigatore di Baker Street dica di lui in *Uno studio in rosso* che è "un miserabile pasticcione" e che "fa in sei mesi quello che lui [Sherlock Holmes cioè] avrebbe fatto in un'ora di indagini scientifiche"!

[45] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere* cit. , vol. I, pp. 405-406.

Ma è su questi stessi due poli che va verificato l'assunto di partenza della ricerca che in queste pagine ci si proverà a portare avanti.
Se una fantascienza italiana esiste (il che è dimostrato almeno *quantitativamente* dal numero di opere letterarie scritte e pubblicate che fa riferimento ad essa come genere di scrittura), la sua validità e il suo interesse non è tanto nell'aspetto "meccanico" (che deve molto alle convenzioni di genere – per dirla con Aldani – che risultano spesso derivate dalla fantascienza di taglio tradizionale sia anglosassone che russo-sovietica) quanto nell'aspetto "artistico".
E qui fa gioco proprio quel paragone (che sarebbe potuto sembrare peregrino ma non lo è affatto) che contraddistingue l'analisi di Solmi circa la vicinanza estetico-sociale tra fantascienza e letteratura cavalleresca di fine Quattrocento-inizio Cinquecento.
In quest'ultima, infatti, la materia è presa a prestito dai vari cicli della tradizione carolingia (a partire dalla *Chanson de Roland*) ma la dimensione semantica e artistico-inventiva (l'originalità comunque della scrittura e del sentire) è tutta moderna e legata alla tradizione culturale di appartenenza.
E' quello che accade nella fantascienza italiana (o almeno in una sezione assai significativa di essa) – a fronte di vicende desunte o imitate o trasfigurate e ridisegnante a partire da una tradizione consolidata, il tentativo è quello di produrre un salto di qualità nell'originalità della narrazione *da un punto di vista formale* (un nuovo livello "informativo" basato sulla qualità della scrittura, quindi).
Tanto per fare un esempio – si passa dalle vicende cosmiche (comiche e/o ironiche) narrate da Calvino nei suoi racconti al romanzo di interrogazione morale di Bacchelli all'umanesimo fantastico-tecnologico di Buzzati e alla fantapolitica distopica di Malaparte. Si tratta di opere che attingono tutte a un retroterra culturale e intellettuale ben definito e che si provano a ri-scriverlo (e a perimetrarlo semanticamente) secondo un codice narrativo e linguistico personale e specifico.
Ciascuno di questi quattro scrittori continua a scrivere, cioè, con il proprio stile (ma gli esempi – da Salgari a Scerbanenco ad Aldani a Malaguti si potrebbero moltiplicare e lo si farà, infatti, in seguito) e applicando il proprio modulo semantico – ma scrive storie di fantascienza in termini più o meno tradizionali. Le loro storie parlano dello spazio e dei suoi abitanti (Calvino), degli astronauti e delle vicende personali che li costringono a prendere decisioni difficili e sgradevoli, soprattutto per quanto riguarda i loro legami affettivi (Bacchelli), della tecnologia e del suo rapporto con i sentimenti, in particolare l'amore (Buzzati), dell'evoluzione ucronica di un paese come l'Italia in relazione al futuro ordine geopolitico (Malaparte).
Questo solo per citare quattro autori (Calvino da sempre legato alla sinistra anche se alla fine in una posizione severamente critica nei confronti del PCI; Bacchelli, severo moralista cattolico e manzoniano; Malaparte oscillante tra l'estrema destra, l'estrema sinistra e un anarchismo di stampo personalistico che li comprende e supera entrambi; Buzzati rigoroso costruttore e assertore delle sue fantastiche ricostruzioni di un mondo privo di storia e apparentemente senza sbocco nel futuro) che politicamente, moralmente, filosoficamente, quasi costitutivamente direi più diversi tra loro non potrebbero essere.
E allora? Tutti e quattro hanno scritto (tra l'altro) romanzi che si possono definire di fantascienza.
E di autori come loro la letteratura italiana di sempre (a cominciare, con una possibile forzatura, proprio dall' Ariosto dell'*Orlando Furioso* – anche se su questo si potrà e si dovrà discutere ancora) è piena. Basterà andarli a cercare per leggerli con occhi rinnovati e privi di pregiudizi. Bisognerà soprattutto liberarsi dal partito preso di chi vorrebbe la letteratura "popolare" priva dei requisiti formali della letteratura "alta" e la letteratura"alta" priva delle necessità della letteratura "popolare".
Per concludere: bisognerà provare a collegare ancora una volta forma a contenuto e vedere come funzionano insieme nel corpo stesso del testo che li contiene necessariamente entrambi.
Un romanzo di fantascienza riuscito è un romanzo "che funziona" (come diceva Thomas Stearns Eliot della poesia). Se funziona è *sempre* "buona letteratura" (e non importa a che livello di altezza sia stato capace di arrivare).

Saggi pubblicati su Retroguardia

1. *Giuseppe Panella,* **ELOGIO DELLA LENTEZZA. Paul Valéry e la forma della poesia**
2. *Giuseppe Panella,* **D'ANNUNZIO E LE IMMAGINI DEL SUBLIME. L'*Alcyone*, la *Fedra* e altre apparizioni**
3. *Giuseppe Panella,* **DINO CAMPANA: LA POETICA DELL'ORFISMO TRA PITTURA E SOGNO**
4. *Giuseppe Panella,* **REGOLE PER SOPRAVVIVERE. Modelli di analisi per una storia della fantascienza italiana**

In rete:

Saggio pubblicato sul numero 50 (http://www.elaralibri.it/fut-50.htm)di "*Futuro*" (casa editrice Elara di Bologna) e su *Retroguardia* (http://retroguardia2.wordpress.com/)

Biobibliografia di Giuseppe Panella: http://retroguardia2.wordpress.com/biobibliografia-di-giuseppe-panella/

Saggi letterari di Giuseppe Panella in formato PDF: http://retroguardia2.wordpress.com/saggi-letterari-pdf/

Leggi tutti gli articoli di Giuseppe Panella pubblicati su Retroguardia 2.0: http://retroguardia2.wordpress.com/category/panella-giuseppe/